حداثة الصنعة الشعرية

أ.د. محمد صابر عبيد　　　م.د.علي صليبي المرسومي
قسم اللغة العربية
كلية التربية الأساسية
جامعة الموصل　　　الجامعة المستنصرية

تاريخ تسليم البحث: ٢٠١٢/٤/٣ ؛ تاريخ قبول النشر: ٢٠١٢/٥/٢١

ملخص البحث:
سؤال الشعر هو أحد الأسئلة الإشكالية الدائمة التي بدأت مع بداية تبلوّر مفهوم الشعر في ثقافات الأمم منذ أقدم العصور، وظلّ هذا السؤال يتجدّد في كل ثورة شعرية تسعى إلى استحداث مفهوم جديد للشعر، لأن هذا السؤال الإشكالي لا يتوقف عند حدود التشكيل الشعري أو البنية الشعرية أو الأسلوب الشعري حسب، بل يرتبط الأمر بمنطقة التلقي أيضاً، بكل ما تعنيه هذه المنطقة من حساسية ثقافية ورؤيوية وفكرية وحضارية، وما تؤسسه من علاقة ذات تاريخ ميثاقي حافل مع جنس الشعر، بوصفه الجنس الإبداعي الأشهر والأكثر تداولاً في الثقافة العربية منذ أقدم العصور، حتى بلغ الأمر بوصفه ((ديوان العرب)) .

Workmanship modern poetry

Prof. Dr. Mohammed Saber Obaid　　Lect. Dr. Ali slebe AL- Marsoumi
Arabic Language Department
College of Basic Education
Mosul University　　AL-Mustansiriya University

Abstract:
Question hair is one of the questions problematic permanent, which began with the beginning of crystallization of the concept of poetry in the cultures of nations since ancient times, has remained to this question is renewed in every revolution of poetry seeks to develop a new concept of hair, because this question is problematic does not stop at the borders of forming capillary or the structure of poetry or method poetic, but it comes toarea receiving also, in every sense of the area of cultural sensitivity and visionaryintellectual, cultural,nd Tassh of relationship with a history Charters is full with sex hair, as the sex creative months and the most heavily traded in the Arab culture since ancient times, until he reached it as ((Office of the Arabs)).

سؤال الشعر: فضاء التشكيل ومنطق التعبير

سؤال الشعر هو أحد الأسئلة الإشكالية الدائمة التي بدأت مع بداية تبلوّر مفهوم الشعر في ثقافات الأمم منذ أقدم العصور، وظلّ هذا السؤال يتجدّد في كل ثورة شعرية تسعى إلى استحداث مفهوم جديد للشعر، لأن هذا السؤال الإشكالي لا يتوقف عند حدود التشكيل الشعري أو البنية الشعرية أو الأسلوب الشعري حسب، بل يرتبط الأمر بمنطقة التلقي أيضاً، بكل ما تعنيه هذه المنطقة من حساسية ثقافية ورؤيوية وفكرية وحضارية، وما تؤسسه من علاقة ذات تاريخ ميثاقي حافل مع جنس الشعر، بوصفه الجنس الإبداعي الأشهر والأكثر تداولاً في الثقافة العربية منذ أقدم العصور، حتى بلغ الأمر بوصفه ((ديوان العرب)) .

ظلّ هذا السؤال إشكالياً وحاضراً وفعّالاً يتجدّد باستمرار، من محاولات التجديد الشعري في العصر العباسي على يد أبي تمام وأبي نؤاس ثم المتنبي، ومن ثمّ المحاولات في الشعر الأندلسي، وصولاً إلى ثورة الشعر الحديث وولادة القصيدة الحرّة ((التفعيلة))، وليس انتهاءً بقصيدة النثر التي لا ينتهي الكلام والسجال والحوار حولها ــ كما يبدو ــ أبداً . وبصرف النظر عن الخلاف بين الأنواع الشعرية الثلاثة المعروفة، فإن السؤال يبقى قائماً حتى داخل أي نوع من هذه الأنواع الثلاثة، فيما يتعلّق بشبكة العناصر، والموضوعات، والبُنى، والتشكيلات، وأنماط الإيقاع وأشكاله، وأسلوبية التعبير، والتناص، واستعارة إمكانات الفنون الأخرى، وحساسية اللغة الشعرية، والصنعة الشعرية، والإحالة ومرجعيات القصيدة، والعلاقة بين التراث والحداثة، والرومانسية الشعرية، والغنائية، والبساطة والغموض، وعشرات المشكلات الشعرية التي تضخّ في السؤال الشعري طاقة التجدّد والاستمرار والتوالد والديمومة والتحدّي والبحث .

عتبة العنوان:

تشتغل عتبة العنوان في المجموعة الشعرية الموسومة بـــ ((توابيت عائمة))(١) للشاعر عبد اللطيف أطيمش على ضبط مشهدية الصورة في حدود منطق بصري يشغل اللوحة تماماً ويملؤها بتشكيلية الصفة والموصوف، وحين تثبت الصورة أمام بصر الرائي القارئ تنشط فعالية التأويل في لعبة الإحالة . إذ يحيل الدال الجمعي ((توابيت)) على مجال ذاكرة الموت واختزال الحياة كلّها في مستطيل/مستطيلات من الخشب، يعمل الوضع الجمعي المنكّر فيها على إخضاعها لفعالية تداول وانتشار وسعة ذات مناخ شعبي، يسعى إلى إعلاء فكرة الموت وتمجيدها في الأشياء وضخّها بقوّة هيمنة واستحواذ وتصدّر عالية، تجعل صورتها ومعناها وعلامتها ورمزيتها رهينة مطلقة للذاكرة . وهي تعود إلى حسّ شعبي ميراثي يؤالف على

نحو ما بين دال ((توابيت)) وصورتها، وبين فهم معيّن للحياة بدلالتها وبعمق معناها في العبور إلى حياة أخرى تحررها الأرض التي هي عليها من رعب الموت .

الصفة المهيمنة على الجزء الثاني من مساحة العنونة ((عائمة)) تنقل الصورة من حساسيتها الواقعية المشدودة بدال ((توابيت)) إلى حساسية تشكيلية، تحوّل كتلة الأرض (الحاوية الأصل للتوابيت) في اللوحة من تراب إلى ماء، وقد يتيح هذا التحوّل فرصة حركة ما في مشهد اللوحة بقوّة الماء المتحرّك ــ وبما يحيل عليه من تراث أسطوري ــ قياساً بثبات التراب في الأرض وعليها.

لكنّ صورة الصفة ((عائمة)) وقد حرّكت صورة الموصوف ((توابيت)) على هذا النحو، جعلت الصورة مرّة أخرى تنتهي إلى نوع من الثبات التشكيلي الذي يقصيها من أية إمكانية للتغيير أو التطوير أو التحويل، ويعلّق الصورة في مشجب الذاكرة إلى أمدٍ غير معلوم وأجلٍ غير مسمّى في ظلّ سطوة التنكير الضاربة في مساحة اللوحة .

المجموعة الشعرية هذه تتألف من عشرين قصيدة كتبها الشاعر (المقلّ) في العقدين الأخيرين (١٩٨٨ ــ ٢٠٠٨)(٢) ــ وكأن كل قصيدة بعام ضمن قياس حسابي منطقي ــ، وُضعت قصيدة ((توابيت عائمة)) التي تصدرّت عتبة عنوان المجموعة في نهاية القصائد، وكأن الشاعر أراد بوضعها آخر قصيدة في الكتاب أن يقفل قصائده العشرين بها مثلما بدأ بها أيضاً في عتبة العنوان . ولعلّ في ذلك إشارة إلى أن قصائد المجموعة العشرين ليست سوى توابيت عائمة، تضاف إلى مشهد التوابيت العائمة التي تطفو على نهري دجلة والفرات بلا أسماء ولا عناوين، وربما يكون الاختلاف الوحيد أن توابيت القصائد تحمل عناوين خاصة بها، ولها فرصة على لسان الشاعر هنا أن تحكي وجعها وتروي مأساتها وتعبّر عن غربتها وشتاتها، فتحصل لها بذلك على حياة مشهودة ومقروءة على الورق .

مدخل أسلوبي :

يجتهد الشاعر أحياناً في استغلال منطقة العتبات النصيّة المتعددة لتقديم رؤيته الخاصّة للممارسة الشعرية التي يشتغل عليها، على سبيل تبرير هذه الرؤية والدفاع عن طريقته في الكتابة التي تمثّل لديه أسلوبية التعبير، وهو نوع من الاستغلال ينطوي على طرح السؤال الشعري في ضوء شكل النص وبنيته وستراتيجية تشكيله .

الشاعر عبد الطيف أطيمش في مجموعته الشعرية ((توابيت عائمة)) ينقل كلاماً للشاعر (ييتس)، يحدد فيه مفهوماً ما للشعر، ويقول فيه ((أشعر أن شعر الشاعر ينبغي أن يكون مباشراً وطبيعياً مثل كلام محكي))(٣)، وهنا تتمظهر ثلاث صفات مركزية في هذا المفهوم ((مباشراً/طبيعياً/كلام محكي))، وهذه الصفات الثلاث تنطوي على مشاكل كبيرة في تحديد

مفهوم الشعر، وتؤسس لعلاقة تتضمّن الكثير من الأسئلة الرؤيوية والمنهجية والكتابية، فضلاً على علاقة كلّ ذلك بمجتمع التلقّي، والوظيفة الشعرية التي يتبنّاها هذا الأنموذج في تكريس هوية الشعر وضرورته وخطورة وجوده .

إن صفة ((المباشرة)) سلاح ذو حدّين، إذ هي في نظر الكثير من دارسي الشعر المحدثين عيب شعري، يفتقر الشعر بحضورها خاصيّة الغموض المحرّك لآلة التأويل القرائية من أجل الكشف الشعري، لكنها عند دعاة الوضوح في الشعر حيث يعتقدون بأن الغموض/الإبهام عامل صدّ قرائي، يجعل مجتمع القراءة بمعزل عن الحماس والرغبة في الخوض في مساقات شعر بعيد عن المتناول، لا يقودهم في نهاية الأمر إلى معالم تجربة ذات حساسية شعرية قابلة للفهم والاستيعاب والتمثّل والمتعة . فما معنى هذه ((المباشرة)) إذن؟ وما هو مفهومها؟ وما هي درجتها؟ وكيف يمكن أن تنطوي على قيمة خاصة في الشعر لا علاقة لها بمعناها التقليدي في الوصول إلى المعنى بأقصر الطرق وأبسطها؟ ثمة أسئلة متعددة وكثيرة في هذا السياق لا بدّ من مقاربتها للوصول إلى مفهوم شعري للمباشرة، يقدّم حلولاً ثريّة للمتلقي يمكن أن تتفاعل مع كل طبقات القرّاء، ابتداءً من القارئ العادي وصولاً إلى القارئ الأنموذجي .

وتدخل صفة ((الطبيعية)) في المسار ذاته من تبنّي العفوية والبداهة وطمأنينة الانفتاح على الذاكرة، واستلهام المكان والزمن والحادثة الوقائعية والشروع باسترجاعها بكامل حساسيتها وحرارتها وحيويتها، من أجل ضخّ روح الشعر فيها، واعتماد دينامية صورية تستمدّ معظم أنساغها وعناصر تشكيلها الصوري من مشاهد الطبيعة القابلة للشعر، على النحو الذي تتزاوج فيه مع صفة ((المباشرة)) وتحقق رؤية شعرية ذات منهج نوعي خاص وفلسفة خاصة في أسلوبية الكتابة الشعرية . أما صفة ((الكلام المحكي)) التي أضافها ييتس إلى المباشرة والطبيعية، فإنها تتعلّق ببنية اللغة الشعرية والكيفية التي تعمل عليها لتشييد خطابها، وهي تحيل في ذلك على مستويين، المستوى الأول هو الخصيصة السردية الداعمة للخصيصة الشعرية في التشكيل النصّي، والمستوى الآخر هو زخم الروح الشعبية الخصبة للكلام الشعري، إذ إن حضورها بهذا الضخّ المتداخل والمتلائم مع طاقة الانفعال والوجدان والرؤيا الشعرية، يعمل على إبداع فن شعري يمتاز بهوية خاصة لها تاريخها ولها قيمتها في التراث الشعري لدى كل الأمم وعلى مختلف العصور .

ولا ريب في أن التقديم الذي كتبه د. خلدون الشمعة يتماهى مع رأي ييتس من جهة، ويتفاعل مع شعرية الأنموذج عند الشاعر عبد اللطيف أطيمش في ((توابيت عائمة)) من جهة أخرى، وكأن هذا التقديم نوع من المرافعة التي تدافع بحماس عن هذه الفلسفة الشعرية، وتبرّر هوية التوجّه إليها . إذ يقول د . خلدون الشمعة في معرض مقاربته التقديمية لقصائد هذه المجموعة ((كل ما تفعله هذه القصائد ببساطة، هو طرح القول الشعري بلا فافأة تجريبية أو

طنين بلاغي أو إنشاء تخييلي))(٤)، نافياً عنها ((الفافأة التجريبية/الطنين البلاغي/الإنشاء التخييلي))، وكأن الفأفأة التجريبية هي نقيض المباشرة، والطنين البلاغي نقيض الطبيعية، والإنشاء التخييلي نقيض الكلام المحكي في أطروحة ييتس. ويدعم ذلك بالدفاع التاريخسطوري عن حساسية الإنصات المرهف للذاكرة وهي تستعيد المشاهد واللقطات والرؤى والصور والحالات، في ظلّ غربة لم تتمكّن من تعرية هذه الذاكرة وتحييدها أو دحرها أو تغريبها، فكانت القصائد بحسب قرءاته ((حصيلة ذاكرة منفية جمدتها تحديقة " ميدوزا " في الزمان والمكان))(٥) .

إنّ عين ميدوزا الشاعر هنا حفظت زمان الذاكرة ومكانها وأحاطتهما برعاية أبوية وعاطفية زاخرة، كي تبقى كما هي حاضرة أبداً في الوجدان والضمير، وقادرة على الدفاع عن وجودها والانبثاق في أية لحظة متمتّعةً بكامل صورتها وحيويتها، وكأنها حدثت للتو باختراق كلّي للزمان والمكان والفضاء . ويذهب الشاعر أمجد ناصر في مقاربته الاحتفائية لمجموعة ((توابيت عائمة)) مذهباً آخر في توصيف فلسفتها الشعرية، لكنه يصبّ أيضاً ــ وعلى نحو ما ــ في نهر الدفاع عن هذه الفلسفة وانطلاقاً من مقولة ييتس، إذ يقول ((تواصل قصيدة عبد اللطيف اطيمش بموضوعاتها الاجتماعية والإنسانية وتأملاتها في الطبيعة تقاليد المدرسة الشعرية العراقية في عصرها الذهبي، تلك المدرسة التي مهّدت لولادة الحداثة الشعرية العربية وأسهمت في تحرير قصيدتنا من قوالب موروثة جامدة))(٦) . ليلحق قصيدة عبد اللطيف أطيمش في هذه مجموعة ((توابيت عائمة)) ــ وفي كلّ تجربته الشعرية تقريباً ــ بحساسية القصيدة العراقية في خمسينيات القرن الماضي، حيث حقّق الروّاد بدر شاكر السيّاب ونازك الملائكة وعبد الوهاب البياتي وبلند الحيدري ثورة شعرية كبيرة، أسست بها ((عصرها الذهبي)) و ((مهّدت لولادة الحداثة الشعرية العربية)) وأسهمت في تحرير القصيدة العربية ((من قوالب جامدة)) .

إن أمجد ناصر هنا يقرأ قصائد إطيمش قراءة موضوعية، تحيلها أولاً على مضانّها الأصلية التي تتمتّع بقيمة فنية كبيرة ــ تاريخية غالباً ــ، وتنفي عنها في الوقت ذاته صفة التجريب التي حفلت بها تيارات الحداثة في القصيدة العربية بعد مرحلة الروّاد، لكنّها على العموم تدافع بأسلوب مختلف عن راهنية هذه القصيدة وأنموذجها في ضوء فلسفة الشاعر التعبيرية والتشكيلية، بوصفها شكلاً من أشكال التعبير بجانب أشكال أخرى كثيرة لها فلسفاتها ورؤاها وقيمها أيضاً .

عتبة الإهداء:

تتمتّع عتبة الإهداء بقوّة حضور بنائية ودلالية داعمة للمتن النصّي في القصيدة، ويمكن تلقّي هذه العتبة بوصفها مفتاحاً مهماً من مفاتيح الكشف الشعري، وفي مجموعة ((توابيت عائمة)) إهداء مركزي في بداية المجموعة ونصّه ((إلى روح شقيقي الراحل محسن (١٩٤٦ ــ ١٩٩٤) الشاعر والناقد الذي حالت المنافي دون لقائنا المؤجل، قبل فاجعة رحيله المفاجئ))(٧)، وإهداء داخلي تصدّر قصيدة ((مدينة في الذاكرة)) التي سنقاربها في سياق هذه القراءة، ونصّ الإهداء ((إلى حسين نعمة، مطرب العراق وعاشق " الناصرية "الوفي))(٨) .

الإهداء الكلّي للمجموعة الشعرية إهداء عاطفي وجداني يتوجّه به الشاعر إلى روح شقيقه الراحل محسن أطيمش، وتحيل تعبيريته على فضاء الحزن والأسى والموت بمعانيه المتنوعة، إذ إن المرتكزات الأساسية التي نهض عليها التعبير الإهدائي ــ على صعيدي البنية والدلالة ــ تتحدّد بـــ ((المنافي/لقائنا المؤجّل/فاجعة/رحيله/المفاجئ))، حيث تتشحن وتكتظّ بسيميائية الموت في الزمان والمكان، الذاكرة والراهن، البعد والقرب، الحضور والغياب، لتجعل من آليّة الإهداء صوتاً عالياً يحكي عمق الوجع الإنساني وقد تحوّل إلى عناء يتسرّب إلى أعماق الخطاب الشعري .

لكنّ الإهداء الذي تصدّر قصيدة ((مدينة في الذاكرة)) يتوجّه فيه الشاعر إلى المطرب العراقي الشهير حسين نعمة، الذي يمثّل ضمير الأغنية العراقية وضمير مدينة الناصرية في آنٍ معاً، وبوساطته يعيد الشاعر إنتاج ذاكرته واستحضار الماضي الفقير والجميل، وهو يتشبّث بروح منفية أبتْ إلا أن تعيش في هذا الماضي داخل عالم المنفى وكون الغربة وحياة الشتات والوحشة والوحدة . تضمّنت عتبة الإهداء التوجّه إلى اسم المهدى إليه بشهرته الواسعة ((حسين نعمة))، ومن ثمّ صفته الأوسع ((مطرب العراق))، تعقبها صفته الأخرى المنتمية إلى المكان ((عاشق " الناصرية ")) والمزدانة بعنصر الوفاء المفقود في عالمنا المادي المعاصر ((الوفي))، لتتبلور العتبة في سياق مختلف تماماً عن إهداء المجموعة .وكأن الإهداء الأوّل يتوازى مع الإهداء الثاني ويؤلّف معه معادلاً موضوعياً ووجدانياً وذاكراتياً في آنٍ واحد، فمن استذكار الموت في الإهداء الكلّي مقترناً بالحزن والأسى والألم والرحيل والغربة والنفي والحجب، إلى استذكار الحياة مقترناً بالفرح والغناء وبهجة الروح، في سياق تعادلي يوازن بين النقيضين، بوصف أن الحياة لا تقوم إلا بتحقّق هذا التضاد بين مسارين يحققان وحدة الحياة وجدلها .

تنصيص الذاكرة وشعرية الاسترجاع:

تتشكّل قصيدة ((مدينة في الذاكرة)) بعتبة عنوانها التقليدية التي تستحضر صورة مدينة من فضاء الذاكرة، من خلال العودة إلى المكان الذاكراتي الذي يحظى بقيمة حضور استثنائية في الوجدان والتجربة والضمير والتاريخ، ينفتح فيها الراوي الشعري على ذاكرته انفتاحاً مشبوباً، يحاورها في مونولوج ذاتي يسترجع صورة الماضي الجميل عبر الحاضر القاسي، في موازنة حيّة بين طفولة ومراهقة وشباب تسكن في قلب الذاكرة، وشيخوخة ضمّختها الغربة والوحشة والمنفى بقيم ثقيلة على الروح والوجدان والعاطفة، بحيث يصبح اللجوء إلى ماضي الذاكرة هو الملاذ الوحيد . يتساءل الراوي الشعري عن إمكانية العودة إلى ماضي الذاكرة واستعادة تلك الروح البهيجة التي عاشها هناك، في تفاصيل دقيقة للمكان والزمان والحدث، بعد أن صارت المسافة بينهما غاية في البعد والتعقيد، على النحو الذي تبدو فيه الرغبة في العودة ضرباً من المستحيل الذي لا يعوّضه سوى الحلم :

ثُرى، هل تسمحُ الأيامُ،
قبلَ أفولِ العمرِ،
يوماً أن أعودَ لها؟
وأطفئَ ذلكَ الولها؟
وأنشدُ ما يردّدهُ مغنّيها:
للّه أردْ للناصريةْ اردودْ للّه
والأشواقُ تغريني
وتعبثُ في شراييني
تُطوّحني أغاني للّه الهور للّه،
تَحملني، وتنشرني،
شراعاً فوقَ شطآنِ الفراتِ،
أخبُّ في مجراهُ،
ينشرني ويطويني
ويرميني للّه لذاك الصوب للّه،
في نخل البساتينِ .

إذ تتجلّى الحسرة العميقة من خلال استحضار صورة مفردات المكان بروحه الشعبي، والأغنية الشعبية بفضائها المشحون بطاقة ترديد صدى الماضي الجميل، وهو يدور بين أغنية المكان ((أرد للناصرية اردود)) في إحالة نصيّة على أغنية حسين نعمة التي يتغنّى فيها بمدينته الناصرية، ويعدها بعودة أكيدة لا بدّ منها إليها مهما طال البعاد واتسعت مسافة النفي والرحيل، ويمزج ذلك بـــ ((أغاني الهور)) ذات الطاقة الشعبية الثرية التي تغذّي روح الراوي الشعري بمزيد من العاطفة والشوق، وهي أغاني ذات صفة جمعية يحفظها أهل الجنوب عن

ظهر قلب ويتغنون بها دائماً . ويعبّر عن المكان الشعبي بخطابه المحكي ((لذاك الصوب)) الذي يقصد به الجهة المقابلة الأخرى من النهر، وهو تعبير شعبي محكي يردده الناس للإشارة إلى تلك المنطقة، ويحيل على حساسية ذات حضورٍ طاغٍ في الذاكرة الشعبية العراقية الجنوبية.

يتمثّل الخطاب الشعري هنا صورة الذات الشاعرة وهي تباشر أفعالها بضغط من حرارة الاستذكار ووهج الحلم، لتتنوع أشكال الأفعال وسبل أدائها وصيرورتها الدرامية على النحو الذي تؤسس الكون الشعري للتجربة ((تُرى .../أعودَ/أطفئ/أنشدُ/أردْ/تغريني/تُطوّحني/ تَحملني/تنشرني/أخبُّ/ينشرني/يطويني/يرميني))، إذ ينفتح الفضاء الدلالي لشبكة الأفعال على حركية استذكارية سيرذاتية تؤلّف هوية الخطاب الشعري، وتنشئ حراكاً شعرياً ضاجّاً بالتوصيف والتصوير والتدليل والتشكيل . وتبقى هذه الصورة المتخيّلة الحالمة مشدودة بأمنية العودة إلى فضاء الزمان والمكان ((ترى، هل تسمح الأيام ...؟))، بالرغم من صعوبات العمر ((بعد أفول العمر...؟))، ومشحونة بعاطفة الاستذكار والاسترجاع والمثول بين يدي الذاكرة للعثور على فرصة العودة ((يوماً أن أعود لها؟))، إذ يتمظهر الخطاب ولغته بأقصى حدود المباشرة والطبيعية والدخول في جوهر الكلام المحكي كما عبّر (ييتس) عن مفهومه للشعر .

يتحلّى فعل العودة بطاقة درامية هائلة تقترب من حدود التطهير من كلّ أدران الغربة والمنفى والشتات:

أعودُ لمائه ظمآنَ،
أشربُ من سواقيهِ
وأغسلُ أدمعي فيهِ

إن تنامي الأفعال ((أعود/أشرب/أغسل)) وتسلسلها الدرامي في ظلّ الدوال المكانية والحالية ((مائه/ظمآن/سواقيه/أدمعي))، يتحرّى من خلال فضاء العودة والشرب والغسل الوصول إلى حالة التطهير والولادة الجديدة . تبلغ حالة الاستذكار والاسترجاع المونولوجي مرحلة قصوى من رعب النسيان، إذ يضع الراوي احتمالاً أن تتنكّر له مدينته بعد أن هجرها مرغماً ليضيع في متاهة الشتات وغموض الغربة والمنفى، ليصطنع مها حواراً متخيّلاً يندفع فيه إلى استحضار الصور المتربّعة على عرش ذاكرته وحلمه ولا غياب لها أبداً، فيثير في الأماكن شجن الذكريات ويعيد مدينته إلى الماضي كي ينجح في تذكيرها به، ومن ثم تسويغ عودته إلى حضن المكان ودفء الزمان حيث كانا معا في انتماءٍ متبادل :

أعودُ لها ...،
إذا ما أنكرتْني أن أذكّرها:
أنا الطفلُ الذي،
دنياهُ كانت ههنا،

وهنا مشتْ خطواتُه الأولى،
صبيّاً حافيَ القدمين،
يلعبُ في شوارعها،
ينطّطُ في أزقّتها،
على الطرقات متربةً
وفي الحارات مُعدَمةً،
وجائعةً أهاليها
ولكنّا، بها سعداءَ كنّا،
قانعينَ بها ...،
وما كنّا نُبدّلها،
وكانت عندنا الدنيا وما فيها .

***

لعلّ الصورة الأكثر إشراقاً في حساسية الاستذكار لصيرورة الفضاء المستدعى هي صورة الطفولة، بوصفها الصورة التي لا يمكن التلاعب بها أو المساس بإشراقتها وقوّة تلبّثها في الزمان والمكان والمشهد والضمير والوجدان والذاكرة والسيرة، إذ إن الطفولة هي دائماً المنبع الثرّ للإبداع يستلهم منها الكثير من الكتّاب النسبة الأهم من مرجعيات وحيثيات وأصول كتابتهم الإبداعية .

تتشكل الصورة السيرذاتية الطفلية في مشهد الاسترجاع الدفاعي لإثبات الذات المنتمية حين ينكرها المكان من تجسيد الذات بالمكان ((أنا الطفلُ الذي،/دنياهُ كانت ههنا،/وهنا مشتْ خطواتُه الأولى،/صبيّاً حافيَ القدمين،/يلعبُ في شوارعها،/ينطّطُ في أزقّتها،/على الطرقات متربةً/وفي الحارات مُعدَمةً،))، إذ تتمظهر الصورة في سياق حركي يؤالف بين الفرح المتمثل في حراك الفعلين ((يلعب/ينطّط))، والفقر المتجسّد والمتجذّر في ((حافي القدمين/متربة/معدمة))، على النحو الذي يصبح فيه الطفل جزءاً لا يتجزأ من المكان كما أن المكان جزء لا يتجزأ من الطفل .

لتنفتح هذه العلاقة الإشكالية على معادلة لا يمكن نسيان جدلها في التناقض والتوافق في آنٍ واحد ((وجائعةً أهاليها/ولكنّا، بها سعداءَ كنّا،/قانعينَ بها ...،/وما كنّا نُبدّلها،/وكانت عندنا الدنيا وما فيها))، وهو ما يؤهّل الراوي الشعري الذي غاب طويلاً عن المكان وابتعد عن حساسيته لتذكير المدينة به بطفولته معها، حيث لا شيء قابل للنسيان حين تعود اللغة إلى جذورها، ويعود الخطاب إلى أنموذجه، وتعود الصورة إلى منبعها، ويتفجّر الإيقاع من بين يدي الذاكرة حين يحضر المشهد بكامل هيأته وعنفوانه وفضائه . ثمّ ما تلبث فعالية التذكير لإثبات الذات في المكان والانتماء إليه أن تنتقل انتقالة مفاجئة من فضاء الطفولة الراسخ، إلى ((آخر ليلة)) افترقا فيها وانطبعت آخر صورة لها في الذاكرة الذاهبة في عالم الغربة

والاغتراب والشتات والنفي، كصورة تشبه صورة الطفولة لا يمكنها أن تزول أو تتغيّر أو تصدأ أو تخفت :

أُذكّرها بآخر ليلةٍ،
ودّعتها ورحلتُ،
كان الليلُ والأحبابُ
يفترشون ذاريةَ الحصى والرملِ،
تحت سماء لله المقيّرْ لله
يدثّرُ ليلها الغبشُ
وجوهُ مشيّعاتٍ،
ينتظرن هنا،
وجوه مودّعين هناك،
جازعةً وشاحبةً،
شحوب الفجر،
والمجهولُ يعصفُ في أمانيها
تحدّقُ في لله قطار الناصريةِ لله
قاصداً بغدادْ
تَحمّل بالذين مضوا ....،
وكلِ مسافرٍ ما عادْ
تَرحّلَ بالمحبينا
وخلّفَ كلَ باكيةٍ مودّعةٍ،
وكلّ مودّعٍ باكٍ،
مناديلاً مبلّلةً،
لمرتحلين باكينا .

إذ سرعان ما يتقدّم فعل التذكير إلى حرث هذه المنطقة البالغة الحساسية والأسى والحزن والضياع ((أُذكّرها بآخر ليلةٍ،/ودّعتها ورحلتُ،))، حيث تحتشد الدوال احتشاداً عنيفاً في منطقة شعرية ذات مكانية بصرية محدودة وملتئمة وضاغطة ومكثّفة ومتكوّرة على ذاتها ((أُذكّر/ها/بآخر/ليلةٍ،/ودّعتها/ورحلتُ،)) . تستعيد الذاكرة المرهفة آخر مشهد حفظته مدوّنتها الصورية، ليكون هذا المشهد شاهداً على لحظة الرحيل والوداع ومفارقة المكان في طريق الفقدان والغربة والنفي، وظلّ هذا المشهد متشبّثاً بصورته تشبّثاً مصيرياً لا يمكن زحزحته أو مساومته، لأنه يمثّل اللحظة الحاسمة في معركة الذات الشاعرة الراوية مع المكان والزمان. عدسة الكاميرا الشعرية التي تستعيد الصورة تعمل هنا بدقّة وبكفاءة عالية في التقاط أشدّ الجزئيات حضوراً وتأثيراً وحساسية، ولاسيما لقطات الوجوه المودِّعة ((وجوهُ مشيّعاتٍ،/ وجوه مودّعين هناك،/جازعةً وشاحبةً،/تحدّقُ في " قطار الناصريةِ "/قاصداً بغدادْ))، واللقطات

التي ترصد الحال الزمكانية وتثبّتها في لوحة تشكيلية متكاملة ذات بعد تمثيلي حركي ((كان الليلُ والأحبابُ/يفترشون ذاريةَ الحصى والرملِ،/تحت سماء " المقيّرْ "/يدثّرُ ليلها الغبشُ/شحوب الفجر،)) .

فضلاً على تدوين رغبة الراوي الراصد للمشهد في قراءة مأساوية الحال الشعورية والعاطفية بأسلوبية تصوير وتعبير تبدو وكأنها خارجية ((والمجهولُ يعصفُ في أمانيها/تَحمّل بالذين مضوا ....،/وكلِ مسافرٍ ما عادْ/تَرحّلَ بالمحبينا/وخلّفَ كلَ باكيةٍ مودّعةٍ،/وكلّ مودّعٍ باكٍ،/مناديلاً مبلّلةً،/لمرتحلين باكينا))، على الرغم من أنها تعبّر في مستوى آخر من مستويات تشغيلها الدلالي والسيميائي والرمزي على تصوير أزمة الذات الشاعرة، وهي تنغمر في المشهد وتنفصل عنه في آنٍ معاً . وحين يشعر الراوي الشعري أن التفاهم مع المكان المستعاد ما لبث أن حصل، وتعرّفت عليه مدينته وحقق بذلك فعل العودة المتخيّلة إليها، فإنه يتحرّر من ضغط الغربة، ويتماثل هو وإياها لحساسية انتماء واحدة، على النحو الذي يؤهّله للعبور إلى الماضي والتماهي معه والبحث فيه وعنه:

أعودُ لها ....،
وأمشي في شوارعها،
أطوفُ على مقاهيها
وأبحثُ عن مغنّيها
وأسألُ عن لله أبو نجوة لله
وعن لله بجناغ أريد وياكْ لله
عن ليلِ لله الأبوذّيه لله
تذوبُ له قلوبُ الطير،
والعشّاقِ ليليّه .
وأسألُ أين لله بيّاع الورودِ لله،
يوزّعُ الأشواقْ ...؟
يمرُّ على بناتِ لله الناصريةِ لله،
كلّ أمسيّهْ
يُعطّرنَ الطريقَ،
إذا مشينَ هناكَ،
في لله عقدْ الهوى لله،
المرصوفِ بالعشّاقْ .

إن فعل العودة هنا ينهض على آليّة استدراك الصور المخزونة في الذاكرة والاستعانة بها في البحث، فيشرع الراوي الشعري بإطلاق أسئلته من أجل الوصول إلى أماكن الذاكرة التي مازالت ماثلة في الشعور والعين والحسّ، إذ تتدفّق أفعال الذات الشاعرة ((أعودُ/وأمشي/أطوفُ/وأبحثُ/وأسألُ)) متوجّهة إلى الأمكنة والشخصيات ((لها ....،/في شوارعها،/على

مقاهيها/عن مغنّيها/عن " أبو نجوة ")), وهي تنفتح على المكان الشعبي والمفردة الشعبية والصورة الشعبية والتعبير الشعبي، المشحونة بخصوصية هذا الفضاء الكثيف ووهجه ونكهته وفعاليته ((أبو نجوة/" بجناغ أريد وياكْ "/" الأبوذيّه "/" بيّاع الورودِ "،/" الناصريةِ "،/" عقدْ الهوى "،)). إذ يتحلّى كل تفصيل شعبي من هذه التفصيلات بصورة ذاكراتية تنهض بمهمة استعادة المشهد بكامل هيئته وروحه وحساسيته، من أجل الوصول إلى حال عاطفية ووجدانية عميقة الأثر بوسعها تشييد فضاء الاستعادة وتحقيق الانتماء المفقود .

وفي مفصل نوعي من مفاصل القصيدة تنبثق عتبة الإهداء لتتكشّف عن رؤية زمكانية ضاربة في أعماق الروح والذاكرة والحلم:

وأسألُ عن فتاها :
أين مُطربُها وشاديها؟
سلاماً يا لله بن نعمةَ لله،
مطرب الشطّين،
لله والغرّافِ والشطرهْ لله
أما زالتْ أغانيك الشجيّةَ،
تعبرُ الأنهارَ،
تصدحُ في شواطيها؟
أما زالت لله مشاحيفُ لله الفراتِ،
تعبّرُ العشّاقَ،
تدفعها مراديها؟

فالمطرب ((حسين نعمة)) الذي توجّهت عتبة إهداء القصيدة إليه يتمركز في محطة جوهرية من محطات القصيدة، متمظهراً بسلسلة صفات خصبة على صعيد التشكيل والتصوير والتدليل والترميز ((فتاها/مطربها/شاديها/مطرب الشطين/والغرّاف والشطرة))، حيث ينبري السؤال عن قدرة هذا الفاعل الإهدائي على الاستمرار في صناعة الفرح والبهجة والغناء ((أما زالتْ أغانيك الشجيّةَ،/تعبرُ الأنهارَ،/تصدحُ في شواطيها؟/أما زالت " مشاحيفُ " الفراتِ،/ تعبّرُ العشّاقَ،/ تدفعها مراديها؟))، في تصوّر استعادي يروم إبقاء لحظة الوداع ساكنة كما هي بلا حراك، ومن ثمّ الحفاظ على صور الماضي السعيد المتوزعة في أرجاء الذاكرة بلا تغيير ولا تبديل ولا زوال .

على النحو الذي يمتدّ فيه السؤال نحو العتبات الأخرى للزمان والمكان بكل تفاصيلهما وصورهما وحيثياتهما، للمضي قُدُماً في استعادة الصورة كما هي، والمشهد كما هو، واللقطات الإنسانية الشفيفة كما هي :

وأسألُ عن ليالي لله الناصريةِ لله،
عن مغانيها

أما زالت،
تُسامرها المواويلُ الجريحةُ،
هل صباياها ...؟
هل العشّاقُ أقمارُ الليالي البيضِ،
تُقمرُ في لياليها ...؟
تُراها تتذكر النائينَ،
من أبنائها ارتحلوا؟
ومن أقصَتْهم الأقدارُ،
ما رجعوا
وعن أسماء من غابوا،
تباعاً ... ودّعوا الدنيا،
ومن نُسيتْ أساميهمْ
ولم ينسوا أساميها
ومن ماتوا بحسرتها،
ومن لم يُدفنوا فيها؟

***

إذ تأخذ التفاصيل والجزئيات والوحدات والمراكز والهوامش والأسماء والحدود، الحاضرة والغائبة، الثابتة والمتغيّرة، الظاهرة والباطنة، المرئية والمستترة، دورها في بناء المشهد وتحريك حيواته كي يحقق السؤال الكبير جدواه ((وأسألُ عن ليالي " الناصريةِ "،/عن مغانيها))، ويسير في أروقة المكان والزمان الذاكراتي ويتجوّل حرّاً في الصور والأسماء غائراً في مأساوية عميقة تتمثّل في لغة الخطاب الجريحة ((المواويلُ الجريحةُ،/النائينَ،/ارتحلوا؟/أقصَتْهم الأقدارُ،/ما رجعوا/غابوا،/ودّعوا الدنيا،/نُسيتْ أساميهمْ/ماتوا بحسرتها،/لم يُدفنوا فيها؟)) .

إذ تحتشد في سياق تعبيري متجانس لرسم لوحة التمنّي المستحيلة، التي لا يمكن لألوانها استعادة الصورة المطلوبة على النحو الذي يشاء الراوي الشعرية، وهو يتفاعل مع الذاكرة من أجل تمثيل صورة الماضي واستدعائه في المشهد . ويتعالى صوت اللاجدوى وإيقاعه في لحظة الإقفال الشعرية بعد أن يتجرّد الراوي الشعري من حلمه في تحويل لحظة الاستذكار إلى لحظة حضور راهن، ويتوجّه بكامل هيئته وكيانه وحضوره ووجوده إلى المهدى إليه ليحمّله رسالة الخطاب، ويتخلّص من عبء كبير يقل كاهله بذاكرة الحلم وحلم الذاكرة :

أيا ابن مدينتي، إنْ متُّ،
بلّغها، وقلْ عنّي :
سلاماً،
من بعيد الدار عنها،

ما سلاها،
كان عاشقَها وباكيها .

فاللقاء بدا على هذا النحو مستحيلاً، ولم تبق سوى هذه الوصية التي يبعثها الراوي الشعري وقد افتقد حلم العودة، التي تختزل حياة كاملة بـــ ((سلاماً)) هو كل ما يمكن أن يقدّمه ((بعيد الدار))، على الرغم من أنه ((ما سلاها)) طيلة زمن الفراق، وكان منذ ذلك الزمن ((عاشقها وباكيها))، حيث تتمركز ذكراها بين العشق والبكاء .

أنوثة الشعر وشعرية الأنوثة:

يتقدّم سؤال الأنوثة والأنثوية والنسوية وقضايا المرأة بوصفه واحداً من أخطر أسئلة الثقافة العربية وأكثرها حضوراً في فضائنا الثقافي الحديث، وقد تأثث هذا السؤال بشبكة هائلة من التعاريف والمفاهيم والمصطلحات والمناهج والرؤى، حتى بات في الكثير من مستوياته بالغ التعقيد والإغماض (وربما التشويه أيضاً)، لفرط التداخل والتعارض والتباين والتضارب الذي تعرّض له هذا السؤال وذهب عند المشتغلين فيه وعليه مذاهب شتّى، اختلطت فيه الأمور ـــ وربما تلوّثت ـــ إلى الدرجة التي يبدو فيها وكأن الموضوع الأصل قيد البحث والرصد والقراءة صار باهتاً، قياساً بالمماحكات والمساجلات والمزايدات والجدل العقيم والعنيف الذي حدث بشأنه .

انطلاقاً من هذا المدخل الإشاري تسعى مقاربتنا هنا إلى التدخّل في جوهر فعالية هذا السؤال الخطير، من خلال حقل الخطاب الشعري وهو يتمثّل حساسية الإشكالية الخصبة التي وصفناها هنا بأنوثة الشعر وشعرية الأنوثة .

تنتخب مقاربتنا في هذا السياق قصيدة ((بداوة))(٩) للشاعرة روضة الحاج، وتتوافر سبل حججنا لهذا الانتخاب من كون الفاعل الشعري هو المرأة الشاعرة، فضلاً على أن الموضوع المشتغل في القصيدة ينهض على فكرة تأنيث الشعر بطريقة ما، مستنداً في ذلك إلى رؤية خاصة في شعرية الأنوثة ينبغي استقراؤها نصيّاً .

عتبة العنوان ((بداوة)) تحيل على رؤية معينة وخاصة جداً لمفهوم المرأة/الأنثى ودورها في الحياة البدوية، إذ إن مفردة ((بداوة)) تفترض تصوّر ثقافة معينة معروفة جداً في الحياة العربية، لا بل إن أصل الحياة العربية وجذورها الأصيلة هي حياة بداوة وجذور بداوة، بكل ما يحمله هذا الدال من معانٍ وفضاءات ومفاهيم وحساسيات وطبيعة وتاريخ وجغرافيا وموروث وغير ذلك .

فضاء ((بداوة)) هو فضاء ذكوري بطبيعة الحال، المرأة فيه كياناً مكمّلاً لحاجة البدوي ولا تتمتّع بشخصانية قوية قادرة فيها على فرض أنموذجها، فهي تتلقّى الأوامر من الرجل وتنفذّها ـــ غالباً ـــ من دون مناقشة، لأن أوامر الرجل في المجتمع البدوي تكتسب شرعية القوّة

والصحّة والفرض، وليس بوسع المرأة إلا التيقّن من أن أوامر الرجل صحيحة وشرعية وواجبة التنفيذ دائماً.

لذا فإن وضع عتبة العنوان بهذه الصيغة التنكيرية المجرّدة ((بداوة)) إنما يعبّر تعبيرياً سيميائياً عميقاً عن سطوة الدلالة، وشموليتها، وتاريخيتها، وسعة حضورها، وبدائيتها، وانفتاحها على شبكة معانٍ ودلالات معتّقة . ويمكننا التوجّه من عتبة عنوان القصيدة ((بداوة)) إلى عتبة عنوان المجموعة الشعرية الموسومة بـــ ((للحلم جناح واحد))، من أجل تقصّي حساسية العلاقة بين عنوان القصيدة وعنوان المجموعة، لا سيما وأن عنوان المجموعة ((للحلم جناح واحد)) هو عنوان مستقلّ محيط وجامع وحاوٍ لعنوانات القصائد كلها، وليس عنواناً لأحد قصائدها كما يفعل الكثير من الشعراء حين يضعون عناوين لمجموعاتهم الشعرية .

إن عنوان المجموعة الشعرية ((للحلم جناح واحد)) يمكن قراءته قراءة تأويلية معينة ترسم مساراً يتفاعل فيه على نحو ما مع عنوان القصيدة المنتخبة ((بداوة))، فإذا ما قاربنا الحياة بمنظورها السوسيوثقافي على صعيد التشكيل الثنائي الجدلي، سنجد بأنها على هذا الصعيد تتألف من جناحين متضادّين في المفهوم والرؤية ((بداوة/حضر))، وأنّ المجتمع العربيّ عموماً بدويّ أكثر منه حضريّ بفعل عوامل كثيرة ـــ تاريخية وجغرافية ـــ تحدّث عنها المشتغلين في هذا الحقل كثيراً . وفي السياق الثنائي ذاته فإن الإنسان في تكوينه النفسي والوجودي والعاطفي والفلسفي والحضاري يتألف أيضاً من جناحين هما ((الذاكرة/الحلم))، والإنسان العربي بطبيعته أيضاً يسكن في منطقة الذاكرة أكثر من فضاء الحلم، وإذا ما اجتهدنا تأويلياً في صوغ معادلة سيميائية/رياضية تقارب بين الثنائيتين، ربما اكتشفنا ـــ في مستوى معيّن من مستويات القراءة ـــ أن البداوة تقابل الذاكرة، والحضارة تقابل الحلم، على النحو الذي يجعل من جناح الحلم نافذة للإطلال على الحضارة التي هي على تضادّ من البداوة.

إذن المستوى العلامي للعنوان ((للحلم جناح واحد)) في هذا المنظور الشعري يجعل من حلم تحوّل البداوة إلى حضارة حلماً شبه مستحيل، إذ إنّ الجناح الواحد مهما بلغ من القوّة والتوق والتمنّي والرغبة والحضور فليس بوسعه الطيران من مكان قارّ إلى مكان آخر مغاير ومختلف، لأن فعل الطيران عملياً لا يحصل إلا بجناحين اثنين . مما يقودنا في سياق قراءة عنوان القصيدة ((بداوة)) إلى إدراك أن الفعل الشعري والفاعل الشعري والمفعول الشعري تمكث كلّها في منطقة الذاكرة/البداوة، وأن توقها الحلمي للتحوّل إلى منطقة الحلم/الحضارة محكوم عليه بالإخفاق .

لذا سنجد أن خطاب القصيدة الأنثوي يذعن إذعاناً شديد المثول بين يدي هذا التصوّر، ويستجيب له استجابة تنتمي إلى فضاء الذاكرة، أو الحلم بجناح واحد، مع رغبة دفينة ساقطة

في الأعماق بالوصول إلى فضاء قادم يتمكّن فيه الحلم من التسلّح بجناحٍ آخر، يجعل من إمكانية طيرانه نحو الحضارة أمراً قابلاً للتحقق في زمن ما .

تبدأ القصيدة ((بداوة)) بفعل أمري من طرف الراوي الشعري الأنثوي ((سافرْ))، لكنه على صعيد السياق لا يتقصّد الأمرية، بل تتوارى خلف هذه الصيغة الأمرية بمستواها النحوي صيغة دلالية تنهض على التوسّل :

سافرْ معي

إن الفعل ((سافرْ)) المسند إلى (معية) ضمير المتكلّم الأنثوي ((معي))، يقوم على فضاء الاقتراح لا الفرض، ويحمل في طياته الكثير من معنى التودّد والالتماس والتمنّي، بكل ما ينطوي عليه دال السفر من دلالات ومعانٍ أسطورية وملحمية وحكائية وحيوية، فضلاً على معناه الشعري ذي الحساسية البالغة الخصوصية . لكنّ هذه الدعوة سرعان ما تنقطع لتقترح خياراً آخر يُفترض أن يكون موازياً لاختيار السفر، يعلنه حرف التخيير والإباحة ((أو)) الذي يخيّر الآخر المحاوَر ((الذكوري)) ويبيح له التصرّف بين أمرين :

أو
ثُرْ .. ومرنْي بالبقاء

الصورة التخييرية الأولى المقترنة بالفعل ((سافر)) تنفتح على حراك فضائي لا حدود له، وتقترح بإسنادها إلى ((معي)) حكاية ترسم صورة المحبة والوئام والفرح القادم، لكنّ الصورة التخييرية الثانية بعد حرف التخيير والإباحة ((أو)) تقترن بفعلين مناهضين تماماً لفعل الصورة الأولى هما ((ثرْ/مرْني)) . الفعل الأوّل ((ثرْ)) فعل أمري تحريضي يدعو الآخر الذكوري إلى الثورة التي تستحضر كلّ معاني الذكورة، عبر اختيار مسار آخر غير مسار السفر في الصورة التخييرية الأولى، والدخول في مسار جديد لا يمكن لفعل الثورة ((ثرْ)) أن ينجزه وحده، لذا فإن المجال البصري الذي يتمرأى الفعل في حدوده ينتهي إلى ((..))، قبل أن تسهم واو العطف في اقتراح فعل آخر معطوف على الفعل الأوّل ((ومرني))، ينبع دلالياً من فضاء الفعل ((ثرْ)) إذ يتولّد معنى الأمر من معنى الثورة .

الفعلان المتعاطفان ((ثرْ .. مرْني)) يتمركزان تمركزاً شديد الفعّالية في منطقة الذكورة المهيمنة الطاغية، حيث يتوسّل خطابُ الأنثى الفاعلَ الذكوري لاستخدام كلّ صلاحياته الذكورية المتوارثة لإشباع حسّ الأنثى بالمثول والإذعان، ولاسيما أن الجار والمجرور الملحق باستكمال المعنى ((بالبقاء)) تضاعف من هذا الحسّ، وتُلغي تماماً حركية فعل الاحتمال التخييري الأول ((سافرْ معي))، لتستبدل به المكوث والاستقرار والسبات والثبات

والصمت وهي تحيل علاقة الذكورة بالأنوثة على منطقة الحريم، على النحو الذي تكون فيه المرأة تابعاً وليس شريكاً .

ثمّ ما تلبث الأنا الأنثوية الراوية أن تنفتح على فضاء التبرير والتفصيل والدفاع عن الأنموذج المثولي والإذعاني تجاه هيمنة الذكورية، لتربط الحالة التي تستدعي فيها ذكورية الفاعل وتقترح هي عليه فعل التسلّط والطغيان والدكتاتورية ((ثرْ/مرْني))، بحاجة نفسية وشعورية تعاين فيها فعل البداوة بوصفه علاجاً وملاذاً ومخلّصاً :

أحتاج أحياناً
لبعض بداوةٍ

فالحاجة صريحة لا مواربة فيها بتعبير الفعل الأنوي الصارخ ((أحتاج))، على الرغم من ارتباطها بمعنى التحيين الزمني ((أحياناً)) وهو ينفتح على احتمالية محدودة ترتبط بزمن معين وحال معينة، وعلى الرغم من الصورة البعضية المرتبطة بالبداوة ((بعض/بداوة)) أيضاً، إذ تصغّر صورة الحاجة ((أحتاج)) وتختزلها إلى أضيق مساحة ممكنة في المجال الدلالي الممكن للتحيين والبعضية . إلا أن فعالية التحيين والبعضية وهي تضيّف فعل الحاجة إلى مستوى فضائي ضئيل، لا تشبع حاجة الراوي الشعري الأنثوي للتمثيل والدفاع والتبرير، بل تخضع هذه الصورة أيضاً إلى مزيد من التوسّع في مقاربة إشكالية الأنوثة/الذكورة، إذ تجعل من الحاجة المحيّنة البعضية للبداوة بمعناها الذكوري المهيمن سبيلاً إلى علاج الصراع الأنثوي الذي يشهده الجسد وتحتويه الروح :

تُقصي التحدّي عن دمي

إن فعل ((التحدّي)) المشتعل في علامة الجسد ((دمي)) بوسعه إيقاظ وإلهاب كلّ الطاقة الأنثوية المتحفّزة في المخيال الإيروسي للمرأة، على النحو الذي يحتاج إلى إشباع وإرواء وتموين وسدّ للحاجة، لكنه حين تتمظهر عشرات الحواجز والتابوهات والحُجُب من أجل أن تحيل دون تفتّح هذا الخيال الإيروسي تفتّحاً فعالياً حرّاً، فإن الحاجة إلى تدمير هذا التحدّي تصبح ضرورة واجبة لا مراء فيها، ولا سبيل سوى إلى استدعاء ((بعض بداوة)) تتمكّن بما عرف عنها من جبروت وقوّة وسطوة إقصاء فعل التحدّي ((تقصي))، كي يظلّ الدم هادئاً وساكناً وقارّاً في مملكة الجسد . ويتطلّب هذا بطبيعة الحال إسدال الستار على حلم التحدّي وإلغاء حضوره وتدمير تطلّعه، والعودة بالجسد إلى هدوء الحضن الأليف التقليدي للمرأة، حيث يبقى الحلم الأنثوي مرهوناً بيد الذكورة الطاغية الفاعلة والمهيمنة :

وتُعيدني قسراً إلى خدر النساء!!

تتكشّف دوال الصورة ((تعيدني/قسراً/خدر/ النساء)) بدلالالتها المعجمية والسياقية والتشكيلية عن عودة متمنّاة إلى منطقة الحرملك، ففعل العودة المقترن بقسوة الأداء تغلق الستارة الشعرية تماماً على أيّ منفذ متاح للحرية الأنثوية، وتلقي بالراوي الأنثوي إلى حضن مرجعيته التقليدية ((خدر النساء)) حيث تطمئن المرأة فيه إلى عجزها، وتؤول إلى كينونتها الناقصة بوجود من يتسيّد أمرها ويقودها، على النحو الذي لا تحتاج فيه إلى أن تمعن التفكير في مصيرها وتقاتل من أجله، وتركن التحدّي المشتعل في دمها جانباً، وتنحّي فضوله، وتقيّد حراكه، وتؤجّل ثورته.

في منطقة شعرية ــ أنثوية أخرى مواجهة لهذه المنطقة تماماً، تشتغل القصيدة الطويلة الموسومة بـــ ((جوى))(١٠) للشاعرة زليخة أبو ريشة على خطاب شعري أمري موجّه إلى الآخر الذكوري ضمن منظور أنثوي مختلف ومغاير، تبتعد منطقته كثيراً عن سطوة الإذعان والمثول وطلب العودة إلى ((خدر النساء))، ويعمل لحسابه الأنثوي الخاص بمعية حضور وفاعلية الآخر الذكوري :

مُرنْي أن
أتسمَّر أمامكَ
كمحرابٍ

الفعل الأمري هنا ((مرنْي)) يتشكّل تشكّلاً مختلفاً في صوغ الفضاء الأمري، لأنه ينفتح فوراً على الجملة المكمّلة ((أن أتسمّر/أمامك/كمحراب)) التي تسعى إلى تمثيل الجسد تمثيلاً حاد التمظهر والخضوع للتسلّط البصري، من خلال الفعل الأنوي الذاهب إلى وضع الجسد متصلّباً عمودياً، ثابتاً وشامخاً ((أتسمّر)) . وحصر المسافة بين المرئي (الجسد) والرائي الذكوري الطامح إلى تلقّي نتائج أمريته ((أمامك))، في منطقة غير محجوبة ولا مشوّشة ولا عائمة، وقابلة لتلقٍّ كلّي وشامل وحيوي، وتحقيق نقلة نوعية في حركية التوصيف عبر تشبيه الجسد المتسمّر أمام بصر الرائي الذكوري ((كمحراب)) . إذ يكتنز الجسد هنا بكلّ معاني ودلالات وقيم التجلّي والحضور والبروز والتحدّي، فـــ ((المحراب)) هو صدر المجلس المهيمن على الصورة، وتتمركز في بؤرته وتتجمّع كل إشعاعات البصر الرائية، وحين يتصّل المعنى على نحو ما بمحراب المسجد فإن سيميائية التشكيل الدلالي تأخذ معنى القداسة والرفعة والحضور الديني الكثيف.

يُعاد إنتاج الصورة ذاتها على نحو أكثر اندماجاً والتئاماً وتوحّداً بين الرائي والمرئي، إذ تُلغى المسافة بينهما ((أمامك)) وتنمحي إمكاني التشبيه، ليفنى الجسد الأنثوي فناءً إيروسياً في الجسد الذكوري عبر جسر الفعل المقترح ((مرنْي)) :

مرني أنِ
أختفيَ
في دمكَ ..

إن جملة ((أختفي/في/دمك)) الضاربة في عمق حالة تمنّي التوحّد والفناء والحلول الصوفي المشحون بالإيروسية، تتكشّف عن مساحات تجتهد في إلغاء الحضور المرئي المصوّر القابل للمشاهدة والتلقّي، وتدخل في سياق تعبيري وتشكيلي ينهض على حساسية الغموض والخفاء والغوص في منطقة الظلال ((أختفي))، إذ يأخذ أعلى وأدقّ وأشمل أبعاده ورؤاه من خلال الحاضنة الحاوية والمستقبِلة، المكتظّة بطاقة الإيروس ((في/دمك))، على النحو الذي يتيح فيه فضاء الانغمار هذا فرصة للإشباع والارتواء وقهر الحاجة، ومحو الفاصلة المكانية والزمنية بين الأنا والآخر . تقترح الذات الأنثوية الشعرية الراوية معادلة منطقية تنظّم موقع الذات الأنثوية في منطقة الآخر الذكوري، تتجلّى بوساطة تفعيل عنصر الكلام بوصفه الآلة الشعرية التي يتمّ من خلالها التعبير عن المفهوم والفكرة :

وكلّمني في الدمع
كما تكلّمني في النّشَفانِ

الموازنة الكلامية المقترحة ((كلّمني/كما تكلّمني)) تتعادل مع ثنائية ((الدمع/النشفان))، وتسعى إلى وضع الحال الأنثوية في سياق طمأنينة دائمة وليست موسمية، بحيث يكون حضورها في الماء ((الدمع)) مثل حضورها في اليباس ((النشفان))، كما هي الحال حين تتحوّل الثنائية ذاتها إلى ثنائية حزن وفرح، اتصال وانفصال، مدّ وجزر، حضور وغياب، سواد وبياض، إيقاع وصمت . ينحرف الخطاب الأنثوي المتّجه إلى الآخر الذكوري بعد ذلك انحرافاً رمزياً يؤنسن فيه الطبيعة، ويخلع عليها كلّ تطلعاته الأنثوية المشرعة باتجاه منطقة الذكورة :

كلّمِ اليمامَ الذي لا يطيقُ الهديلَ
بعيداً عن شجركَ .

إذ يتحوّل الفعل الأمري ((كلّم)) إلى دعوة متمنّاة لمحاورة ((اليمام/الذي لا يطيق الهديل))، فاليمام هو الأنثى، والهديل هو الرغبة، وعدم القدرة على التعبير عن هذه الرغبة المقترنة بصوت اليمام لأنها مرتبطة بـــ ((شجركَ))، فالقرب والبعد عن الشجر الذكوري هو الذي يحدّد قدرة اليمام على الهديل والبوح وكشف الرغبة . ولا شك في أن رمزية ((شجرك)) تتحرّك على مستويات دلالية كثيرة داخل حاضنة الخصب والنماء والشموخ والتحدّي والجمال

والاستقامة والبروز والخضرة، فضلاً على حساسية التمثّل الإيروسي للشكل، ومكانية الاحتواء والاستيعاب والملاذ والملجأ للطيور، ومنها اليمام الذي لا يحسن الهديل خارج رعايتها .

إذا كان اليمام هو رمز الأنوثة حيث يبقى عاجزاً عن التعبير عن حلمه بالحياة والقول والفعل ((لا يطيق الهديل))، من دون التواصل والالتحام والعيش في كنف ((شجرك)) حيث حضور الرمز الذكوري الفاعل شكلاً ومضموناً، فإن المعادلة هنا تتكشّف عن صورة أيروسية تناشد خطاب الذكورة، ولكنها لا تنسحق تخت وطأة الحاجة إليه بل تقترح عليه وتحرّضه وتعرّفه بالحدود وتسير إلى جانبه . ثم تتحوّل سلسلة الأفعال الأمرية النامية نموّاً درامياً إلى فعل تماس يستوجب فعل تماس أكثر فعالية وحضوراً ونشاطاً، من أجل إحالة الأفعال والحالات والصور والحركات على نشاط خفي وغامض يتصل بالجسد والكلام معاً :

وخذْ يدي لألقطَ بها تمركَ
ذلكَ الذي في الشّفةِ
وذاك الذي في
الكلام .

الفعل الأمري التماسّي ((خذْ)) وقد ارتبطت فاعليته بآلة الجسد التواصلية الأولى ((يدي))، يستهدف تكوين صورته المقصدية من خلال العبور نحو الفضاء الفعلي الذاتي الذي يحقق فيه الفعل مشروعه ((لألقط/بها/تمرك))، إذ ينفتح دال ((تمرك)) على كوكبة من الدلالات التي تكثّف حسّ الإيروس في الكتلة والطعم واللذّة والحلاوة الضاربة في الجذور والمرجعيات، على النحو الذي يعيد إنتاج ((شجرك)) على نحو أكثر ضراوة وتدليلاً وعمقاً، ويتوازى مع الجسد الذكوري المنتج لــ ((التمر)) في ((الشفة)) حيث نبع التواصل الإيروسي مع المقترح الأنثوي، وفي ((الكلام)) حيث يتجلّى السحر التواصلي الذي يتحرّك بوصفه علامة للجذب والإغراء والتمثّل الإيروسي المعبّر عن فضاء الشخصية وقدرتها على الاستدعاء والاحتواء والضمّ، على النحو الذي يمكن أن تتصالح فيه الأنوثة مع الذكورة في سياق تعبيري سيميائي وإجرائي ينهض على التعادل والتوافق والمواءمة .

هوامش البحث:

(١) توابيت عائمة، عبد اللطيف اطيمش، دار الحكمة، لندن، ط١، ٢٠٠٩: ١٩ ــ ٣٠ .

(٢) م . ن : ٩ .

(٣) م . ن : ٧ .

(٤) م . ن : ٩٥ .

(٥) م . ن : ١٠٦ .

(٦) م . ن : الغلاف الثاني للمجموعة، وقد ضمّ آراء أخرى في المجموعة خصوصاً وشعر عبد اللطيف أطيمش عموماً لخلدون الشمعة، وبلند الحيدري، وياسين رفاعية .

(٧) م . ن : ٥ .

(٨) م . ن : ١٩ .

(٩) للحلم جناح واحد، روضة الحاج، مؤسسة الصالحاني، دمشق، ط٣، ٢٠٠٧ : ٩١

(١٠) جوى، زليخة أبو ريشة، منشورات أمانة عمان الكبرى، عمان، ٢٠٠٧ : ٤٠ ــ ٤٢ .